

Roman Brotbeck

**Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts«
an der Hochschule der Künste Bern**

Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« sticht gleichsam ins Nervenzentrum einer generalistisch ausgerichteten Musikhochschule, denn es befragt das Standard-Repertoire fast aller Instrumente und Gesangsfächer. Das Forschungsfeld betrifft nicht nur einzelne Dozierendengruppen, sondern gleichsam alle Dozierenden und Studierenden.

Heute dominieren in der Ausbildung mehr oder weniger klar definierte technische und musikalische Standards, die auf standardisierten Instrumenten in standardisierter Stimmung dargeboten werden. Relativ standardisiert sind ebenfalls die Unterrichts- und Trainingsmethoden, und in der gegenwärtigen Berechnungs- und Akkreditierungswut der europäischen Staaten wird es wohl nicht mehr lange dauern, bis auch Euronormen für den musikalischen Performance-Bereich entwickelt und definiert werden.

Alles läuft rund und jede und jeder hat seinen Platz. Sollte eine praxisbezogene Forschung, wie sie von den Musikhochschulen verlangt wird, sich nicht eher auf Dinge konzentrieren, die nicht funktionieren, anstatt in ein mehr oder weniger kodifiziertes Kommunikationssystem Störungen einzubringen? Weshalb diese Standards überhaupt in Frage stellen?

Für die Leitung der HKB ist Forschung nicht nur im Bereich der Musik ein solches Störsystem, welches eingeübte Selbstverständlichkeiten kritisch befragen und neue Wege in der Lehre und in der künstlerischen Arbeit ermöglichen soll, ohne allerdings eine Dogmatik neuer Art zu installieren.

Die Forschungstätigkeit der Hochschule der Künste Bern beschränkt sich auf vier interdisziplinäre Schwerpunkte: Kommunikationsdesign, Materialität in Kunst und Kultur, Intermedialität und Interpretation. Außerhalb dieser Bereiche werden keine Projekte mehr gefördert oder bewilligt. Damit versucht die Hochschule der Künste die Kräfte zu bündeln und die Effizienz und Verbindlichkeit der Forschungen zu erhöhen.

Der ausdrücklich interdisziplinär verstandene Forschungsschwerpunkt Interpretation umfaßt seinerseits vier Forschungsfelder:

Erstens: Die Interpretation in Künsten, die in der Regel nicht durch Interpretation aktualisiert werden müssen, aber in jüngerer Zeit immer stärker in diesen Bereich vorstoßen, zum Beispiel die Kunstperformance, gewisse Environments oder rasch zerfallende Bildkunstwerke, die nur gezeigt werden können, wenn man sie wieder neu baut und somit interpretiert.

Zweitens: Die Veränderungen des Verhältnisses zwischen Autorschaft und Interpretation in der nicht-akademischen Musik seit den 70er Jahren.

Drittens: Die Sammlung, Dokumentierung, Restaurierung und Notation beziehungsweise Umnotation von nicht traditionell notierten Werken, zum Beispiel des instrumentalen Theaters oder der Konzeptmusik.

Viertens: Die Interpretationsforschung im 19. Jahrhundert unter den Prämissen der sogenannten Historisch Informierten Performance (HIP). Der vorliegende Symposiumsbericht ist Teil und ein erstes Resultat dieser Forschungen.

Die Forschungen an der HKB verstehen sich in erster Linie als praxisorientiert. Deshalb ist es im Fachbereich Musik auch das Ziel, die Forschungen auch von praktischen Musikerinnen und Musikern mitgetragen zu wissen, damit allfällige Forschungsergebnisse auch in die Lehre einfließen und schließlich in Aufführungen zum Klingen kommen.

Das alles ist heute keineswegs selbstverständlich und bewirkt Irritationen unterschiedlichster Art, denn gerade im Bereich der Interpretationsforschung zum 19. Jahrhundert kann die eigene Herkunft, die Ausbildung und eine jahrelange Berufserfahrung teilweise in Frage gestellt werden. Es ist für mich deshalb eine außerordentlich glückliche Erfahrung, daß die Dozierenden positiv auf diese Forschungen reagieren und sich aktiv in die Weiterentwicklung einbringen.

Zum Ausgangspunkt des Forschungsfeldes haben wir eine einfache und bewußt zugespitzte Ausgangsthese genommen, die sowohl innerhalb als auch außerhalb der Hochschule gut kommunizierbar ist. Diese These lautet: Das musikalische 19. Jahrhundert, so wie es größtenteils in der Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts aktualisiert wurde, ist nach dem Ersten Weltkrieg entstanden.

Dies betrifft fast alle Gebiete: die Kanonisierung des Repertoires, die Interpretationsstile, die erfolgreiche Durchsetzung internationaler Standards in der Folge der technischen Reproduzierbarkeit der Musik, die Standardisierung der Instrumente und der weitgehende Stopp in der Entwicklung akustischer Instrumente, welcher in krassem Gegensatz zur rasanten Entwicklung elektronischer Klangerzeuger steht.

Wenn man sich also auf das 19. Jahrhundert in neuer Weise einlassen will, muß man sich – dies ist eine Konsequenz dieser These – bewußt machen, wie sehr dieses Jahrhundert in der heutigen Musikpraxis und -ausbildung durch die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts vermittelt ist.

Daß diese starke Vereinnahmung des musikalischen 19. Jahrhunderts im 20. Jahrhundert überhaupt möglich war, liegt an einem Sonderfall der Musikgeschichte, nämlich daran, daß sich im 20. Jahrhundert eine eigene Interpretationsgeschichte etablieren konnte, die mit der Kompositionsgeschichte in keinem direkten Zusammenhang mehr steht. Die kleine Gruppe von Interpreten, welche sich auf zeitgenössische Musik

spezialisierten, klammere ich hier bewußt aus. Zwar gibt es klare gegenseitige Einflüsse. So kann man zwischen der Technologiegläubigkeit eines Karajan und den technologischen Innovationen eines Stockhausen in den sechziger Jahren durchaus Korrespondenzen im Sinne des Zeitgeistes sehen, aber eine direkte Abhängigkeit gibt es nicht, es sei denn in einer negativen Interferenz, weil traditionell ausgerichtete Interpreten sich ob der Radikalität der musikalischen Avantgarde erst recht auf das Repertoire des vorangegangenen Jahrhunderts konzentrierten. So haben wir das paradoxe Phänomen, daß es im 20. Jahrhundert eine Kompositionsgeschichte gibt, die wesentlich durch Innovation geprägt ist, und eine Interpretationsgeschichte, welche zum Hauptgegenstand die Musik des 19. Jahrhunderts hat. Deshalb läßt sich die Interpretationsgeschichte im 20. Jahrhundert isolieren und relativ unabhängig von dieser Kompositionsgeschichte betrachten und deshalb muß auch – wenn man in einer Musikhochschule eine neue Interpretationsweise mindestens thematisieren und neben andern Traditionen einführen will – eine Reflexion darüber einsetzen, wie sehr man selber in diese Interpretationsgeschichte eingebunden und von ihr geprägt ist.

Die Zeichen der Zeit für ein solches Forschungsfeld sind günstig. Der enorme Innovationsschub, welcher durch die historische Aufführungspraxis des 17. und vor allem 18. Jahrhunderts in den letzten drei Jahrzehnten ausgelöst worden ist, führt zum Trend, die aufführungspraktischen Ansätze ins 19. Jahrhundert auszuweiten.

Wir möchten unseren Studierenden in dieser zu erwartenden Entwicklung bessere Berufschancen geben. Ein Posaunist, der nicht nur die Zugposaunen, sondern auch die Ventilposaunen in einem historischen Verdi-Orchester spielen kann, wird später ganz einfach einen Vorteil haben. Zugleich fehlen aber vielen Projekten, welche die Musik des 19. Jahrhunderts in historisch informierter Praxis darstellen, eine wirkliche historische Informiertheit, und zahlreiche Grundlagen sind noch nicht erarbeitet.

Ich möchte im Folgenden – wissend, dass ich massiv vergrößere – drei Hauptpositionen in der Interpretationsgeschichte des 19. Jahrhunderts unterscheiden. Diese drei Hauptpositionen unterscheiden sich untereinander auch in der Art, wie sie sich zur Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts verhalten.

Die antiromantische Position Unter dieser Position fasse ich jene Traditionen zusammen, die sich explizit von der Romantik absetzen wollen. Gemeint sind Stravinskij, große Teile der Neoklassik, insbesondere Nadja Boulanger, Hindemith, aber auch die Orgelbewegung. Diese Interpretationsbewegung ist gegen die romantischen Interpretationstraditionen ausgerichtet. Sie fokussiert wahlweise das sogenannte Objektive, das Wesentliche oder das Sportliche in der Musik und wendet sich unter anderem gegen die komplexe Harmonik und die zu subjektivistische Klangsensibilität insbesondere der Spätromantik.

Das klassische und das romantische Prinzip wurden damals auch in anderen Künsten und insbesondere in der Literatur- und Kunstwissenschaft idealtypisch und von heute aus wohl viel zu plakativ einander gegenüber gestellt und als unvereinbar gegensätzliche Prinzipien gegeneinander ausgespielt.

In der Interpretationsgeschichte führte diese antiromantische Position dazu, daß die Interpreten romantische Werke nicht nur neu zu interpretieren begannen, sondern teilweise auch in den Notentexten Hand anlegten, so zum Beispiel Karl Straube bei den Orgelwerken seines Freundes Max Reger, deren Stimmenzahl er reduzierte und deren dynamische Bezeichnungen er drastisch vereinfachte, um sie der damals hochgehaltenen Terrassendynamik anzupassen.

Dabei ist nicht die Bearbeitung eines früheren Komponisten als solche entscheidend, sondern die Art der Bearbeitung. Im 19. Jahrhundert hat man bearbeitet, indem man hinzufügte, Straube aber reduzierte und strich bei Reger Differenzierungen weg!

Daß diese antiromantische Position noch bis weit in die fünfziger und sechziger Jahre aktiv war, zeigt etwa der Disput um Helmut Walcha, der nach dem Zweiten Weltkrieg in der Musikhochschule Frankfurt in seinem kirchenmusikalischen Institut das Unterrichten und Spielen von Regers Werken einfach verbot, weil sie nicht orgelgemäß komponiert seien.

Die wichtigsten musikalischen Merkmale dieser antiromantischen Bewegung sind: einheitliches Tempo beziehungsweise die definitive Zurückdrängung des Tempo rubato, motorisch-mechanische Rhythmik, die Verlangsamung der Tempi. Terrassendynamik und Zurückdrängung der expressionistischen Agogik und Dynamik, der Stopp beziehungsweise die Bekämpfung instrumentenbauerischer Innovationen.

Diese antiromantische Position sucht explizit auch den Kontakt zu einer nicht der Avantgarde und ihrem Chromatismus beziehungsweise »Ultrachromatismus« verpflichteten Kompositionspraxis, sei dies nun Stravinskij, Willy Burkhard, Kaminski oder Distler. Bemerkenswert ist, daß die sogenannte historische Aufführungspraxis unmittelbar aus der sachlichen Position heraus entstanden ist. Bei historischen Aufnahmen auf historischen Instrumenten (beziehungsweise dem, was man damals dafür hielt) wird diese Nähe eklatant erfahrbar.

Die standardisierende Interpretationstradition Sie ist die wichtigste und performativste Position in der Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts. Hier wird eine zunehmende Standardisierung des Instrumentalspiels angestrebt. Für jedes Problem wird eine allgemeine Lösung gesucht. Es entwickelt sich die Fiktion eines idealtypischen Spiels – des typischen Geigen- oder des typischen Klaviertons, mit dem dann alle Stile dargestellt werden. Dabei werden auch alle Details des Instrumentes oder der Stimme vereinheitlicht. Es gibt somit eine ideale Stimme, ein ideales Instrument und ein ideales Spiel für

dieses Instrument – und sehr bald natürlich auch ein ideales Repertoire, das diesen Idealen entspricht. Und dieses Repertoire ist natürlich wiederum die Musik des 19. Jahrhunderts.

Wichtige Multiplikatoren in dieser Entwicklung waren einerseits die Akademisierung der Musikausbildung im Sinne des modernen Hochschulwesens mit berühmten Instrumentalschulen, andererseits die Möglichkeit der technischen Aufzeichnung der Musik und die damit verbundene Vergleichbarkeit und Anpassung der Interpretationsstile.

Es gehört zum Wesen von Standards, daß diese – insofern sie sich durchsetzen können – enorm effizient sind. Das erklärt den Erfolg dieser Position im 20. Jahrhundert. Die Ziele und die Methoden stehen fest und auf der ganzen Welt wird ungefähr dasselbe erwartet. Die Ansprüche sind deshalb auch dieselben. Das Probespiel eines Geigers läuft heute international fast genau gleich ab: ein Violinkonzert von Mozart hinter dem Vorhang, dann Orchesterstellen. Zu Individuelles oder Originelles wird ausgeschieden. Es soll nur der möglichst hohe Anpassungsgrad an den Standard geprüft werden und dies unabhängig und ohne Ansehung der spielenden Person. Diese Position lebt bis heute bei den meisten subventionierten Sinfonieorchestern und in sehr vielen traditionellen Instrumentalausbildungen weiter.

Gerade diese standardisierende Position hat am stärksten dazu geführt, daß die Kompositions- und die Interpretationspraxis sich im 20. Jahrhundert so stark voneinander getrennt haben. Wenn die seltenen Aufführungen zeitgenössischer Musik gerade bei subventionierten Sinfonieorchestern immer noch die größten Probleme kreieren, dann liegt das auch daran, daß die Spielkonventionen dermaßen feststehen und schon kleinste Störungen als Verstöße gegen den gesunden Menschenverstand aufgefaßt werden.

Die standardisierende Position hat auch am stärksten die Sicht auf das 19. Jahrhundert und die Interpretation der Werke vereinheitlicht. Erstaunlich ist dabei, daß sich die Vertreter dieser Position ganz selbstverständlich als Erben des 19. Jahrhunderts verstehen, also als jene Interpreten, die mindestens das Repertoire der Spätromantik authentisch spielen.

Die wichtigsten Merkmale dieser standardisierenden Position sind: zunehmende Klang- und Lautstärke, eine starke Fokussierung auf die Klangqualität, ein einheitlicher Grundklang für jedes Instrument, damit verbunden die Rückbindung von spezifischen Registerfarben, die Vereinheitlichung der Instrumente, ein schöner, opulenter und vibratoreicher Ton.

Die kritische Interpretationstradition Diese Interpretationstradition ist sehr stark aus der Exilsituation während des Dritten Reiches und aus der Überzeugung heraus entstanden,

daß dem Mißbrauch, ja dem Scheitern der großen klassisch-romantischen Musikepoche an der faschistischen Barbarei mit einer kritischen Reflexion dieser Musik in der Interpretation selbst zu begegnen sei. Diese durch die Frankfurter Schule und insbesondere durch Adorno stark mitgeprägte Auffassung geht davon aus, daß der Musik der Vergangenheit nur gerecht werden kann, wer aus dem Geiste der Neuen Musik heraus interpretiert.

Gerade die Musik des späten 19. Jahrhunderts stand in dieser kritischen Interpretationstradition unter dem Verdacht, mit der Bedeutung des Monumentalen, des Erhabenen und auch des Nationalen den Faschismus gleichsam vorbereitet zu haben. Entsprechend wurden solche Elemente in der Interpretation mit einer Forcierung struktureller Momente zurückgedrängt. Gustav Mahler wurde für diese Tradition zur entscheidenden Figur an der Schwelle zur Moderne und seine Musik wurde verstärkt auf die Brüche hin gestaltet.

Im Bereich der Oper war diese kritische Interpretationstradition in Zusammenhang mit wichtigen Regiearbeiten am erfolgreichsten realisiert worden und auf dem Theater lebt sie heute auch noch sehr stark weiter. Gleichsam den Höhepunkt dieser Position bildeten wohl die zehn Jahre Direktionszeit von Michael Gielen an der Frankfurter Oper mit der farbigen Konstanze oder dem kastrierten Amfortas, wie ihn Wagner in einer Frühfassung vorgesehen hatte. Aber auch die Arbeit des LaSalle-Quartetts und die umfangreiche pädagogische Arbeit von Walter Levin haben dieser Tradition zu großer Beachtung verholfen.

Die wichtigsten Merkmale der kritischen Interpretationstradition sind der enge Textbezug, ein großes Mißtrauen gegenüber der Klangsönheit als Selbstzweck, die möglichst exakte Wiedergabe des Textes und die kritische Reflexion der Interpretationstraditionen, aber auch eine große Distanz zur historischen Aufführungspraxis, die als viel zu naiv und als schlechte Restauration verdächtigt wird.

Bei dieser Einschätzung schwingt sicher auch ein Reflex gegen die sachliche Position mit, aus der die historische Aufführungspraxis kommt und deren Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus den meisten Vertretern der kritischen Interpretationstradition suspekt war.

Alle drei Positionen sind heute in eine deutliche Erschöpfungsphase gekommen. Die antiromantische Interpretationstradition überlebt noch in gewissen kirchenmusikalischen Institutionen, aber spektakuläre Rettungsaktionen gewichtiger romantischer Orgeln haben in den letzten zwei Jahrzehnten auch in kirchenmusikalischen Kreisen ein Umdenken bewirkt.

Die standardisierenden Interpretationstraditionen können sich dank einer festen Verankerung in den Institutionen nach wie vor gut halten. Das Kulturprogramm des

Deutscheschweizer Radios, das mindestens während des Tages im Bereich des 18. Jahrhunderts mehrheitlich historisch orientierte Aufnahmen bringt, muß sich von einer älteren Hörerschaft immer wieder bitten lassen, diese Musik doch mal wieder in »richtigen« Aufnahmen zu senden. Wenn man allerdings insbesondere die wichtigsten Festivals aus einer gewissen Distanz anschaut, realisiert man, wie schnell und rabiāt sich die Zeit verändert hat. Daß die traditionellen Sinfonieorchester hier nicht sehr viel stärker Gegensteuer geben und sich neuen Tendenzen gegenüber öffnen, ist erstaunlich und bedenklich zugleich.

Die kritische Interpretationstradition ist durch die historische Aufführungspraxis geradezu überrollt worden. Wenn man beispielsweise die Beethoven-Sinfonien betrachtet: Da waren lange Zeit die Leibowitz-Aufnahme und gewisse Einspielungen von Hermann Scherchen die einzigen Referenzaufnahmen für einen kritischen Umgang mit dem Text. Als Michael Gielen dann in den 90er Jahren seine Gesamteinspielung vorlegte, hatten die historisch orientierten Orchester, zum Beispiel unter John Eliot Gardiner, bereits dermaßen aufgeholt, daß man bei der Gielen-Aufnahme einfach nur eines bedauert: nämlich daß er am modernen Orchester festhält.

Seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich die historische Aufführungspraxis radikal von ihren durchaus auch dunklen Anfängen gelöst. Sie befreite sich von religiös verbrämten Ursprünglichkeitsfantasien, arbeitet auf fundierter wissenschaftlicher Grundlage und spielt musikalisch wie handwerklich-technisch auf hohem Niveau.

Auf diese Erschöpfung der Hauptpositionen in der Interpretation des 19. Jahrhunderts möchte die HKB mit ihrem Forschungsschwerpunkt reagieren, wobei die Dozierenden nach Möglichkeit selber die Veränderungsprozesse führen und auch an ihre Studierenden weitergeben. Die Studierenden sollen auf diese Weise auf künftige Entwicklungen vorbereitet sein und im besseren Falle diese Entwicklungen auch aktiv mitgestalten. Dabei geht es nicht darum, alles auf den Kopf zu stellen oder ein Institut für historische Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts zu gründen. Vielmehr sollen die traditionellen Ausbildungsgänge ergänzt, sowie die stilistische Bandbreite und die Ausdrucksmöglichkeiten der künftigen Musiker verbreitert werden. Zwar spielen historische Instrumente eine wichtige Rolle, aber die Beschäftigung mit diesen Instrumenten soll in erster Linie dazu dienen, auf den modernen Instrumenten neue Ansätze und Möglichkeiten zu realisieren. Bildlich gesprochen: Es werden nur ein paar Fenster im bisherigen Ausbildungsgebäude aufgebrochen, um den Blick auf vergessene Höfe, vielleicht sogar Gärten freizumachen. Ein separater Bunker, wo man lernt, wie man's »richtig« macht, passt nicht in unsere Zeit und wäre dem produktions- wie rezeptionsästhetisch so wechselhaften, vielseitigen und offenen 19. Jahrhundert auch nicht angemessen.

Die Methoden der historisch informierten Performance sind dabei das wichtigste Werkzeug, um diese Fenster zu öffnen, und sie sind auch ein wichtiges Bindeglied zu anderen Künsten in der Hochschule der Künste Bern, beispielsweise zum Konservierungsstudiengang mit der Vertiefung »Neue Materialien«. Hier stellt sich häufig der Begriff der historisch informierten Performance, wenn es darum geht, Kunstwerke mit schnell zerfallendem Material wie Speisen, zum Beispiel Butter, oder Werke der Konzeptkunst zu konservieren. Da der Begriff der Interpretation in der Bildenden Kunst dermaßen neu ist, ist eine solche »Konservierung« mittels Interpretation nur unter den allerstrengsten Bedingungen der historisch informierten Performance überhaupt denkbar, also unter einer viel stärker ausschließlich auf die Rekonstruktion der »Uraufführung« ausgerichteten Interpretation. Dies führt zu interessanten Spannungen und transdisziplinären Querverbindungen.

Ein wichtiges Projekt, das wir mit der Konservierungsabteilung lancieren wollen, ist die Rettung der Welte-Mignon-Rollen, zuerst im Bereich der Papierkonservierung, dann aber auch mittels eines photographischen Verfahrens, mit dem die Rollen aufgezeichnet und in einen Digitalcode umgewandelt werden, mit dem man auch den Disk-Flügel bespielen könnte, der aber vor allem dazu dienen kann, die Interpretationen sehr viel genauer zu studieren und zu analysieren. Da gerade in der Schweiz sehr viele Rollen noch vorhanden sind, möchten wir das Projekt dann ins Gebiet des Kulturgüterschutzes ausweiten.

Für die Interpretationsgeschichte scheinen uns gerade diese ersten technischen Aufzeichnungen von Interpreten, die das Medium der technischen Aufzeichnung noch nicht kannten, von größter Wichtigkeit zu sein. Wir bekommen damit Einblick in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, die eben in fast jeder Hinsicht noch eine ganz andere ist.¹

In der Zusammenarbeit mit der Konservierungsabteilung werden einem auch die letzten geschichtsphilosophischen Reste ausgetrieben, die in der Beschäftigung mit dem 19. Jahrhundert notorisch aktiviert werden. Und dies ist gut so. Denn alle drei der oben erwähnten Positionen basieren letztlich auf einem ausgesprochenen Fortschrittsdenken. Am stärksten ist die kritische Interpretationstradition geschichtsphilosophisch fundiert. Sie hat sich seit den späten sechziger Jahren in der musikwissenschaftlichen und insbesondere musikkritischen Betrachtung der Musik des 19. Jahrhunderts immer stärker durchgesetzt, indem das jeweils Fortschrittliche einer musikalischen Erscheinung fokussiert wurde. Motor dieses Vorgehens war eine zwar negativ-dialektisch differenzierte,

¹ Inzwischen wurde 2007 innerhalb des Projektes »Wie von Geisterhand: Digitalisierung von Papierrollen für Reproduktionsklaviere« von der HKB in Zusammenarbeit mit der BFH-TI in Biel (Daniel Debrunner) ein Scanner für Musikrollen aller Formate entwickelt; Nachfolgeprojekte sind geplant [Anmerkung der Herausgeber].

aber nichtsdestotrotz fortschrittsorientierte Geschichtsphilosophie, welche Innovation und Normverstoß zur musikhistorischen Bewertungsskala machte. Überleben konnte in einer solchen Geschichtsauffassung nur, was sich der Tradition widersetzte.

Die komplizierten Begründungen, mit denen man eine Erscheinung wie Brahms erklärte, dessen traditionelle Prägung im 19. Jahrhundert feststand und der dann in der Folge von Schönberg nachträglich zum »Fortschrittlichen« gemacht wurde, sind für diese Betrachtungsweise ein typisches Beispiel. Heute, nach der Erschöpfung des Fortschrittsdiskurses, erweist sich diese Betrachtungsweise als eine Rückprojektion der eigenen Fortschrittsgläubigkeit ins 19. Jahrhundert. Hier möchten wir in unserem Forschungsfeld einen grundlegenden Paradigmenwechsel vornehmen. Nicht der Normverstoß, sondern die Rekonstruktion der Norm und der Traditionen steht im Zentrum. Gerade weil das 19. Jahrhundert sich selber immer wieder geschichtsphilosophisch gesehen hat und insbesondere die Komponisten sich oft eine geschichtsphilosophische Selbstkonstruktion zurecht legten, ist es angezeigt, diesen Konstruktionen nicht auf den Leim zu gehen.

Das Hauptziel der Forschungen ist die Entstandardisierung der Interpretation des 19. Jahrhunderts. Das betrifft die verschiedensten Bereiche.

Eine wichtige Basis bildet die Betrachtung, Beobachtung und teilweise auch die Restauration und Neukonstruktion der Instrumente. Der Ankauf von historischen Klavieren ist ein erster Schritt, die Analyse einer wichtigen Sammlung historischer Streichinstrumente aus dem 19. Jahrhundert wird im kommenden Jahr ein weiterer Schritt sein. Zudem hoffen wir, dass ein Forschungsprojekt bewilligt wird, bei dem wir historische Ophikleiden und eventuell einen Cimbasso für die frühen Verdi-Opern im nächsten Jahr nachbauen möchten. Damit würden im Bereich der Tuba-Instrumente, der noch kaum erforscht ist, neue Impulse geschaffen. Weitere Projekte zu den hohen Blechblasinstrumenten, zum Beispiel zur Klappentrompete sind geplant.²

Ebenfalls geplant sind Forschungen im Bereich von Intonation und Stimmung. Auch die gleichschwebende Stimmung wird ja noch lange Zeit in Frage gestellt und hat sich definitiv erst mit der industriellen Herstellung der Akkordeons und Tafelklaviere durchgesetzt.

- 2 Zu diesem Themenkreis wurden zwei Projekte initiiert: »Rekonstruktion, Nachbau und Spielmethodik von Ophikleide und Cimbasso« (2006–2008), in Kooperation mit Konrad Burri Instrumentenbau (Zimmerwald) und Musik Haag (Kreuzlingen), sowie »Klappentrompeten: Rekonstruktion, Spielmethodik und Nachwirkungen der klassischen und frühromantischen Solotrompeten« (2007–2009), in Kooperation mit der Orchestergesellschaft Biel, Konrad Burri Instrumentenbau (Zimmerwald), Egger Historischer Blechblasinstrumentenbau (Basel), Atelier Lohi Blasinstrumente (Luzern) und Spada Musik AG (Burgdorf) [Anmerkung der Herausgeber].

Bei all dem möchten wir jene Ursprungssehnsüchte und Formen der naiven Idealisierung, welche der frühen Bewegung zur historischen Aufführungspraxis in starkem Maße unterlaufen sind, vermeiden. Es gibt auch Problematisches im 19. Jahrhundert, und gewisse Erscheinungen des 19. Jahrhunderts stehen durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts heute fast selbstverständlich in der Kritik. Es sind Erscheinungen wie Virtuosentum, Geniekult, Pathos, Erhabenheit – und noch heikler und schwieriger: Patriotismus, Konservatismus, Kolonialismus und Antisemitismus. Es gibt nach 1945 eine weit verbreitete historische Tradition, welche das ganze 19. Jahrhundert und zumal das deutsche 19. Jahrhundert – quasi ausgehend von Fichtes Reden an die deutsche Nation – als riesige Vorbereitungs- und Inkubationszeit des Nationalsozialismus und der faschistischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts betrachtet. Auch hier denke ich, daß damit viele Verantwortungen des 20. Jahrhunderts ins 19. Jahrhundert zurück delegiert wurden. Daß in den zwanziger Jahren viele konservative Positionen erstaunlich bruchlos in den Nationalsozialismus überführt werden konnten (vgl. Furtwängler, Pfitzner, Strauss), ist eine Sache. Daß in Schumanns *Genoveva* – um für einmal nicht Wagner in diesem Zusammenhang zu nennen – die Titelfigur den zudringlichen Golo mit Rassismus vom Leibe hält, doch noch eine andere. Aber man bewegt sich hier in schwierigen Kraftfeldern.

Ich pointiere die Hauptthese des Anfangs noch stärker. Das musikalische 19. Jahrhundert, wie wir es heute kennen, ist nicht nur in der praktischen Musik, sondern auch in der Musikwissenschaft erst nach dem Ersten Weltkrieg entstanden. Und die Musikwissenschaft fokussierte in der Musik des 19. Jahrhunderts das Strukturelle und die Formalisierung der musikalischen Verläufe. Und wenn die Beschreibung eines Werkes mit dem strukturorientierten Werkzeug gelingt, ist diese gleichsam »gerettet«. Die jüngeren analytisch orientierten Publikationen zu Liszt, der ein Programmmusiker par excellence war, zeigen dies deutlich. Er ist dann nicht nur Programmmusiker, sondern etwas mehr, eben auch ein absolut-musikalisch überzeugender Komponist.

Die Musik und das Hören von Musik sind im 19. Jahrhundert wahrscheinlich assoziativer, synästhetischer und bildhafter verlaufen, als dies die Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts sich wünscht. Auch das berühmte Beispiel der Heidelberger Konzertsäle, wo das Orchester und der Dirigent in den 1870er Jahren versteckt waren, damit das Publikum der reinen Musik zuhören konnte, ist nicht ein Beweis für das absolute Hören, sondern für den »Hörfilm«, der ohne Störung durch die Produzenten der Musik ablaufen soll. Erst der Film – und damit die erste visuelle Kunstform, welche im Tempo der Musik »modulieren« und Bilder aneinander schneiden konnte – lässt das assoziative Hören zurücktreten und die sogenannte absolute Musik aufsteigen. Vermutlich werden sich im Forschungsprojekt gerade in diesem Bereich für die Interpretation der Musik kurzfristig die ergiebigsten Resultate zeigen. Die episodenhaften Durchführungen von Brahms sind dann unter Umständen nicht mehr nur strukturell zu erklären, ebenso die

vielen Partien von thematisch nicht definiertem Material bei Schubert, sondern als poetische oder programmatische Einschübe und assoziative Erweiterungen darzustellen.

Wir sind in einem globalisierten Zeitalter. Die Anteile an ausländischen Studierenden liegen an der HKB zwischen 30 und 40 Prozent. Dabei kommen diese Studierenden nicht nur aus den an die Schweiz angrenzenden Ländern, sondern aus China, Japan, Lateinamerika und ehemaligen Ostblockstaaten. Gerade um solche Studierenden, die meist wieder in ihre Herkunftsländer zurückkehren, nicht einfach nur mit der großen europäischen Kunstmusik zufrieden zu stellen, sondern um Verbindungen zu ihren Herkunftsländern zu schaffen, schwebt mir vor, in zwei bis drei Jahren auch das europäisch orientierte Repertoire des 19. Jahrhunderts in diesen Ländern, die teilweise wie Japan innerhalb weniger Jahrzehnte am Ende des 19. Jahrhunderts mit der westlichen Musik kolonialisiert wurden, zu erforschen und zu pflegen. Hier wäre erstens im Repertoirebereich noch sehr vieles zu entdecken, zweitens für die Aufführungspraxis vieles zu gewinnen und drittens den ausländischen Studierenden ein differenzierter Umgang mit Identität zu vermitteln.

Dabei könnten die vier großen Auswanderungswellen des 19. Jahrhunderts, die sowohl im Orient wie in Nord- und Lateinamerika zu beobachten sind, die Knotenpunkte bilden: Die liberale Welle mit großen Investitionsinteressen nach 1830, die radikale Welle (ausgelöst durch den kalifornischen Goldrausch und die Zerstörung mehrerer Kartoffelernten in Europa nach 1848), die internationale Welle nach 1871 und jene durch die Öffnung Rußlands und die neue deutsche Weltpolitik ausgelöste Welle nach 1890, welche durch eine starke jüdische Emigration begleitet war. Die entsprechenden Repertoires sind noch wenig erforscht und trotzdem wurde die europäische Musik mit außerordentlicher Effizienz exportiert. Das Akkordeon wurde von Deutschland aus zum internationalen Volksmusikinstrument, das Klavier zum japanischen Standardinstrument, die italienische Oper im Stile Rossinis zur mexikanischen Hauptgattung. Daß in diesem Zusammenhang natürlich auch die Schweiz im 19. Jahrhundert – außerhalb der ziemlich umfassend erforschten Aufenthalte von Wagner und Brahms – ein interessantes Thema sein könnte, sei hier ebenfalls angemerkt.

Wir haben uns mindestens in Gedanken sehr viel vorgenommen – wahrscheinlich zu viel. Deshalb versuchen wir, wenn es konkret wird, von ganz einfachen Fragestellungen auszugehen. Und wir sehen dann, daß bereits diese kleinen Fragestellungen enorme Probleme stellen. Zum Beispiel wird offenbar, daß man nicht einmal sicher weiß, ob die Tuba in Verdis frühen Opern ein Holz- oder ein Blechinstrument war. Aus solchen Forschungen könnte sich über die musikalische Praxis hinaus ein differenzierteres und teilweise neues Bild des 19. Jahrhunderts ergeben.

Ich pointiere zum Schluß die Anfangsthese noch ein letztes Mal: Es könnte sich herausstellen, daß das 19. Jahrhundert nicht nur vielseitiger und unterschiedlicher klang,

als das 20. Jahrhundert es in seiner Interpretationsgeschichte darstellte, sondern daß das 19. Jahrhundert auch kompositionsgeschichtlich mehr veränderte als das 20. Jahrhundert. Zwar hat das 20. Jahrhundert im Bereich elektronischer Instrumente und Informatik-unterstützter Verfahrensweisen sehr viel erneuert, aber die Avantgardisten hielten sich an die standardisierten Instrumente und waren stolz darauf, die Standardinstrumente so klingen zu lassen, daß sie nicht mehr als solche erkannt werden konnten. Aber all die Verfremdungen haben kaum ein neues Instrument entstehen lassen, und die Avantgarde ist – die Tradition immer reflektierend und sich von ihr absetzend – letztlich in diesen Traditionen hängen geblieben. In diesem Punkte fallen dann Interpretations- und Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts doch wieder erstaunlich bündig ineinander.

Bevor das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« in solcher Zuspitzung des Revisionismus verdächtigt wird, möchte ich erwähnen, daß die zeitgenössische Musik an der HKB eine große Bedeutung hat, sie ein performatives Musikstudio beherbergt und die besten Solisten der Neuen Musik an der HKB unterrichten. Zugleich hat Daniel Glaus an der HKB mit der Entwicklung der winddynamischen Orgel, bei der der Winddruck von jeder Taste aus variiert werden kann, im Bereich der Orgel eine der wichtigsten Innovationen der vergangenen 200 Jahre realisiert und den Teufelskreis der Erneuerung via Verfremdung in einem entscheidenden Punkt unterbrochen. Der genaue Blick zurück ist die eine Perspektive unserer Forschungstätigkeit, der offene Blick nach vorne ist die andere!

Inhalt

Verzeichnis der Tonbeispiele	6
Roman Brotbeck Einleitung	9
Hans-Joachim Hinrichsen Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs	13
Dirk Börner Carl Czerny – oder: Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?	26
Ivana Rentsch Der »natürliche Ausfluß« des »Unmusikalischen«. Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts	37
Arne Stollberg »... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge	49
Walther Dürr Schuberts Dynamik. Beobachtungen am Manuskript	65
Clive Brown Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's <i>Méthode de violon</i>	83
Manuel Bärtsch Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850	109
Tomasz Herbut Chopins Pedal. Bemerkungen eines heutigen Interpreten	132
Jesper Bøje Christensen Was uns kein Notentext hätte erzählen können. Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente	141
Anselm Gerhard »You do it!« Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik	159
Claudio Bacciagaluppi Die Kunst des Präludierens	169
Roman Brotbeck Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« an der Hochschule der Künste Bern	189
Die Autoren der Beiträge	202
Namen-, Werk- und Ortsregister	204

ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT
UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,
Roman Brotbeck und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 2



Dieses Buch ist im Juni 2009 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf Munken Premium Cream, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier, das von der Papierfabrik Munken in Munkedals/Schweden gefertigt wird. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, wird von der Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich hergestellt. Das Vorsatzpapier *Caribic Cherry* stammt von Igepa in Hamburg. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Gedruckt wurde es mit Unterstützung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der Universität Bern. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2009. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-82-6